



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN**

CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA

TEMA:

**El cine de horror: construcciones subjetivas en torno a la
angustia de castración.**

AUTOR:

Alvarado Cañar, Gustavo Josué

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de
LICENCIADO EN PSICOLOGÍA CLÍNICA**

TUTOR:

Psic. Cl. Aguirre Panta David Jonatan, Phd.

Guayaquil, Ecuador

9 de septiembre del 2019



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **Alvarado Cañar, Gustavo Josué**, como requerimiento para la obtención del título de **Licenciado en Psicología Clínica**.

TUTOR (A)

f. _____
Psic. Cl. Aguirre Panta, David Jonatan, Phd

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____
Psic. Galarza Colamarco, Alexandra Patricia, Mgs

Guayaquil, a los 9 días del mes de septiembre del año 2019



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Alvarado Cañar, Gustavo Josué**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, **El cine de horror: construcciones subjetivas en torno a la angustia de castración**, previo a la obtención del título de **Licenciado en Psicología Clínica**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, a los 9 días del mes de septiembre del año 2019

AUTOR

f. _____
Alvarado Cañar, Gustavo Josué



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA

AUTORIZACIÓN

Yo, **Alvarado Cañar, Gustavo Josué**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **El cine de horror: construcciones subjetivas en torno a la angustia de castración**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 9 días del mes de septiembre del año 2019

AUTOR:

f. _____
Alvarado Cañar, Gustavo Josué



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA**

INFORME DE URKUND

URKUND

Documento	El cine de horror construcciones subjetivas en torno a la angustia de castración.docx (D55035467)
Presentado	2019-08-26 11:02 (-05:00)
Presentado por	David Jonatan Aguirre Panta (david.aguirre@cu.ucsg.edu.ec)
Recibido	david.aguirre.ucsg@analysis.orkund.com

0% de estas 32 páginas, se componen de texto presente en 0 fuentes.

UI ↻ ⌂ 🔍 ⬆ ⬅ ➡

TEMA: EL CINE DE HORROR: CONSTRUCCIONES SUBJETIVAS EN TORNO A LA ANGUSTIA DE CASTRACIÓN

ESTUDIANTE: Alvarado Cañar Gustavo

CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA

ELABORADO POR:

Psic. Cl. David Aguirre Panta, Phd.

DOCENTE DE LA CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA

AGRADECIMIENTO

Estas líneas son una oportunidad para poder manifestar cuan agradecido me siento con las personas que hicieron posible que todo el camino universitario se culmine con éxito.

La fe ha dirigido mi camino, por tanto, agradezco a Dios inmensamente.

Esto va por ti madre. Con tu coraje y empeño has logrado dejarme la mejor de las herencias: la educación. Has sacado fuerzas de donde no te quedaban para poder llegar a la meta, y esta es mi manera de agradecerte cada gota de sudor que se dejó en el camino.

Esto va por ti padre, por tu guía y esfuerzo de forjar un ser humano con valores y principios. Has sido el mejor consejero que alguien pudiese tener. Cada palabra tuya ha sido grabada para la posteridad, y esta es mi manera de demostrarte que se ha logrado sobresalir.

Esto va por ti Karen, por siempre creer en mí. Tu llegada a mi vida fue tal oasis; proporcionaste fuerzas y ganas para continuar por un camino lleno de grandes anhelos. Tu amor incondicional es lo que más le agradezco a la vida.

Esto va por usted Verónica, por ser pilar fundamental en mi formación académica. Por la confianza que siempre me brindó. Me enseñó todo lo necesario para poder amar la Psicología. Por usted sé y logré desarrollar las aptitudes que hoy poseo.

Esto va por usted David, por siempre ser la puerta que invitaba a cuestionar el conocimiento e ir más allá de lo común. Sus clases fueron lugar reconfortante y posibilitador de nuevos cuestionamientos, que el día de hoy, permiten escribir este trabajo.

Esto va por ti Ángel, mi hermano. Con esto, tengo la oportunidad de devolverte con emoción, esas dedicatorias que tú hacías en el campo de fútbol. Va por ti y nuestra gran amistad.

Es gracias a ustedes que esto, existe y tiene un cuerpo.

DEDICATORIA

*Para todos aquellos que, como yo, sintieron un conflicto
ambivalente con el género del cine de horror.*



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA**

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____

Psic. Alexandra Galarza Colamarco, Mgs.

DIRECTOR DE CARRERA

f. _____

Psic. Cl. Francisco Martinez Zea, Mgs.

COORDINADOR DEL ÁREA O DOCENTE DE LA CARRERA

f. _____

Psic. Cl. Paulina Cárdenas Barragán

OPONENTE

ÍNDICE

AGRADECIMIENTO	VI
DEDICATORIA.....	VIII
RESUMEN.....	XII
ABSTRACT	XIII
INTRODUCCIÓN.....	2
JUSTIFICACIÓN	3
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	5
OBJETIVOS	6
OBJETIVO GENERAL.....	6
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	6
PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.....	6
DESARROLLO.....	7
CAPÍTULO 1: CONSTRUCCIÓN DE UN MIEDO INFANTIL	7
CONSTRUCCIÓN SUBJETIVA.....	7
IMAGINARIO, SIMBÓLICO Y REAL.....	8
ESTADIO DEL ESPEJO	10
ESQUEMA R.....	11
COMPLEJO DE EDIPO Y METÁFORA PATERNA. SOBRE EL DESEO	13
EL FANTASMA COMO TRATAMIENTO DEL GOCE	16
DISTINCIÓN DE CONCEPTOS: MIEDO/FOBIA	18
¿MIEDO O FOBIA?.....	18

CAPÍTULO 2: EL MIEDO ES UNA CONSTRUCCIÓN GENERACIONAL Y CULTURAL	21
ENTRE LO SINIESTRO Y EL HORROR.....	21
¿A QUÉ LE TEME LA SOCIEDAD?	24
LO QUE UNIVERSALIZA EL HORROR.....	27
CAPÍTULO 3: EL CINE DE TERROR. ORÍGENES Y FUNCIÓN SOCIAL...	31
¿PORQUE SE COMIENZA A ESCRIBIR SOBRE HORROR?.....	31
¿SOBRE QUÉ FUNCIONA EL CINE DE HORROR?	34
LAS MASCARADAS DEL MONSTRUO	35
LA MARCA QUE DEJA LA ESCENA TERRORÍFICA	37
METODOLOGÍA	42
ANÁLISIS DE CONTENIDO	44
FRANKENSTEIN.....	44
EL PROFANADOR DE TUMBAS	44
LA CASA DE LA COLINA EMBRUJADA.....	45
LOS OJOS SIN ROSTRO	45
LA PROFECÍA.....	46
PESADILLA EN ELM STREET	46
EL PUEBLO DE LOS MALDITOS.....	47
EL CONJURO	47
INTERPRETACIÓN DE CONTENIDO	48
CONCLUSIONES	50
REFERENCIAS	52

RESUMEN

Este trabajo de investigación tiene como objetivo teorizar al cine de horror considerándolo como una elaboración subjetiva en relación a la angustia de castración. Se realizó un recorrido teórico, desde una lectura psicoanalítica, para entender cómo se da la constitución subjetiva, y cuál es el impacto o huella mnémica que deja la primera escena traumática: la castración. Se hace un recorrido sobre la formación de los miedos, respondiendo cuestiones sobre si los miedos son o no generacionales o si realmente la escena terrorífica deja marca o funciona como efecto de retroacción del trauma. Entender cómo el cine de horror y sus varias modalidades de presentación harían revivir esa sensación angustiosa por la cual el sujeto, por estructura neurótica, debe atravesar.

La relevancia de este trabajo es poder identificar cual es la función del cine de horror y qué es lo que le atribuye este nombre. Conceptualizar la época y las diferentes caras del monstruo, el cual se muestra como el eje de la trama, permitirán extraer la esencia del cine y su relación con el horror.

El enfoque metodológico cualitativo permitió elaborar un análisis generacional de varias películas seleccionadas, para observar que el cine de horror sirve como espejo social y también para sostener lo insostenible del vacío significativo.

Palabras Claves: CINE, HORROR, MIEDO, MONSTRUO, ANGUSTIA, CASTRACIÓN, SUBJETIVIDAD

ABSTRACT

A theoretical journey was made, from a psychoanalytic reading, to understand how the subjective constitution occurs, and what is the impact or mnemonic footprint left by the first traumatic scene: castration. takes a tour about the formation of fears, answering questions about whether fears are generational or not or if the terrifying scene really leaves a mark or works as a retroactive effect of trauma. Understand how horror movies and their various modalities of presentation would revive that distressing sensation that the subject, by neurotic structure, must go through.

The relevance of this work is to identify what is the role of horror movies and what is attributed to this name. Conceptualize the era and the different faces of the monster, which is shown as the axis of the weft, will allow us to extract the essence of the cinema and its relationship with horror. The qualitative methodological approach allowed me to elaborate a generational analysis of several selected films, to observe that horror cinema serves as a social mirror and also to support the unbearable of the significant void.

***KEYWORDS: CINEMA, HORROR, FEAR, MONSTER, ANGUISH,
CASTRATION, SUBJECTIVITY***

INTRODUCCIÓN

El interés de este trabajo de investigación permite presentar un análisis del cine de horror como una elaboración subjetiva en torno a la angustia de castración. La característica principal de este género es provocar susto, miedo o repulsión en sus espectadores. Para analizar esta temática fue necesario aplicar un análisis generacional y así lograr identificar la línea sucesoria que ha tenido la variedad de presentaciones de las películas y cuál ha sido su función, según la época. Pensar que estas imágenes provocan tanta movilización en el sujeto, es lo que impulsó la idea central de esta investigación: ¿qué impacta tanto de la imagen terrorífica? ¿tiene repercusiones subjetivas? En el primer capítulo se hará énfasis en cómo es que se da la constitución subjetiva y cómo resulta, dentro de esa constitución, relevante explicar el evento vivido como traumático: la castración. Así también, se explica cómo es que se genera o vive la sensación de miedo en los sujetos desde muy temprana edad. Aquello que permite realizar el segundo capítulo categorizar los miedos generales como una representación de la cultura y proponerlo como miedos generacionales. Se plantea si acaso el miedo es algo propio, o que también puede llegar a colectivizarse. Lo que caracteriza al tercer capítulo es la teorización de todo lo trabajado en los capítulos anteriores con el cine de horror. Plantear preguntas sobre qué es lo que tiene como base, por qué se hace existir a monstruos y cómo se va transformando según la época. La metodología de este trabajo permitió trazar una línea temporal en la cual se logra visualizar las transformaciones de las diferentes máscaras del horror.

JUSTIFICACIÓN

La importancia de este trabajo a nivel social es de gran relevancia ya que el objetivo del mismo es dar un norte de cómo incide en la subjetividad el consumo de cine de terror debido a la gran producción de estos filmes y cuáles son sus efectos en la subjetividad de la época. Según lo plantea Arroyo Almaraz (1999) "(...) el contacto con medios audiovisuales construye un entramado de las imágenes mentales en el que se esconden los conceptos de violencia, discriminación y competitividad" (p. 80).

Esto es un eje central para esta investigación, ya que, la representación o huella mnémica, desde la teoría freudiana, es la que construye el entramado psíquico. Arroyo Almaraz (1999) menciona que "las imágenes mentales ayudan a reproducir el pensamiento al recordar las cosas gráficamente" (p. 80), lo que nos permite entender que cuando un sujeto constituye un miedo a raíz de una escena/ personaje cinematográfico, se mostrará temeroso si viviera un momento/escena similar a la temida. ¿Por qué se pueden generar estos miedos? Se puede responder desde los estudios de Piaget acerca de la atención, ya que es válido sostener que los sujetos "fijan la atención en un rasgo impactante de un objeto y por tanto reaccionan ante las cosas tal y como aparecen en la percepción inmediata" (Arroyo Almaraz, 1999, p. 82), lo que nos lleva a pensar qué es lo más significativo para el sujeto; qué produce esta reacción.

Es por eso que ante esta percepción de la realidad es necesario entender que los miedos no son "imaginarios" ni "momentáneos" si no que suscitan algo de la historia personal; que da cuenta de la subjetividad misma. Por eso, no es válido desvalorizar los miedos, porque son vividos como reales, y "produce ciertas limitaciones para

construir la realidad: lo visual domina la percepción y no puede desarrollar mecanismos de crítica sobre lo que están viendo” (Cebrián citado por Arroyo Almaraz, 1999, p. 82). Por tanto, el psicólogo clínico debe proporcionar una visión distinta sobre qué tienen como bases los miedos.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Llama la atención que desde los inicios de los estudios freudianos no haya una definición muy trabajada o extensa del concepto miedo. Esto nos lo revela Moscone (2012), donde cita a Strachey, quien tradujo los escritos freudianos al inglés y dirá: Las distinciones que traza [Freud] entre *Angst* [miedo], *Furch* [temor], *Schreck* [terror] no resultan del todo convincentes (III, nota a pie de página N° 1, p. 88). Esto abre una posibilidad de quizá se pueda pensar que, desde su génesis, existe una dificultad para poderle dar un concepto al miedo, sin referirse directamente al concepto de fobia, terror u horror.

Propiamente escrito por Freud en sus escritos dirá: “Omito entrar a considerar más de cerca, si las acepciones usuales de *Miedo* [Angst], *Temor* [Furcht] y *Terror* [Schreck] designan lo mismo o cosas claramente distintas” Al sintetizar sus ideas sobre el Miedo, el Dolor y el Duelo, afirma: “Es tan poco lo que hay sobre la Psicología de los procesos de sentimientos, que las siguientes, tímidas, puntualizaciones tienen derecho a reclamar la mayor indulgencia” Y, siete años después, al revisar el asunto para aportar novedades, manifiesta: “Ninguna de ellas [sus concepciones] puede considerarse la solución definitiva de estos huidizos problemas” (Freud citado por Moscone, 2012, p.55)

Normalmente la teoría psicoanalítica liga lo que es el miedo a lo propio del miedo a la castración, miedo a la ley. Por eso, es importante contextualizar en este trabajo un trabajo más hondo sobre el concepto antes mencionado para poder así aterrizarlo al tema de interés de este trabajo.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Situar el género del cine de horror como una elaboración subjetiva desde una mirada psicoanalítica en relación a la angustia de castración.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Especificar la constitución subjetiva y su relación con la angustia de castración.
2. Describir el horror en función de la época y su atravesamiento por la cultura.
3. Analizar los orígenes del cine de terror: la invención de la imagen.
4. Relacionar la marca del horror con sus efectos.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

1. ¿Cómo surge el género del cine de horror?
2. ¿Qué es lo impactante de la escena terrorífica en la subjetividad?
3. ¿Porque el género ha evolucionado en la manera de personificar a los personajes que protagonizan dichas películas?

DESARROLLO

CAPÍTULO 1: CONSTRUCCIÓN DE UN MIEDO INFANTIL

CONSTRUCCIÓN SUBJETIVA

Quizás se debería partir desde la pregunta que remite al inicio del hombre: ¿Qué es aquello a lo que se le puede llamar subjetividad? La subjetividad tiene que ver con lo propio, lo característico del uno a uno, es algo que pertenece solamente a un sujeto. No se lo debe entender como referencia a un ser, persona o como una nominación propia, sino más bien, desde el psicoanálisis, se habla de sujeto cuando existe inconsciente, por tanto, la constitución del aparato psíquico.

Es dable definir a un sujeto por su condición de deseo; deseo que se ve movilizado por la presencia de una instancia faltante, que se genera a partir de la introducción al lenguaje. Se pertenece a la red del lenguaje incluso antes de venir al mundo, antes de que el cuerpo sea constancia, ya que somos hablados y el lenguaje permite que el *infant* se vivifique.

El concepto de Yo, es un aporte de la teoría freudiana, donde se propone que es “sede de la conciencia y también lugar de manifestaciones inconscientes. El yo, elaborado por Freud en su segunda tópica (yo, ello y superyó), es una diferenciación del ello, la cual es la instancia del registro imaginario por excelencia, por lo tanto, de las identificaciones y del narcisismo (Freud citado por Chemama, 1996, p. 453).

El Yo es lo que permite que se pueda tener una imagen especular del cuerpo como uno solo, como una entidad unificada, no disperso ni desmembrado, a partir del reconocimiento propio. El trabajo de poder-se mirar a un espejo y reconocer lo que él proyecta, es un trabajo psíquico que se teje en la niñez. Con respecto a esto, Nasio dirá que “nuestro yo es la idea más íntima que nos forjamos de nuestro cuerpo, es decir, la representación mental de nuestras experiencias corporales (...), tengo el sentimiento de ser yo mismo cuando siento y veo mi cuerpo vivo” (Nasio, J. D., 2008, p. 57)

Es entonces que desde la teoría que Lacan propone de la construcción subjetiva, lo denomina estadio del espejo, donde precisamente hace referencia a esto, a que el cuerpo debe construirse en un espejo, espejo metafórico que en este caso refiere a un Otro (Chemama, 1996, p. 77).

Chemama dirá que “es un advenimiento del narcisismo”, un primer esbozo de ese “yo-todo”, donde el niño, acogido por ese Otro, toma consistencia. Al principio se puede entender como una imagen “pre-especular” ya que el infante no tiene distinción entre su cuerpo y el mundo. No existen dicotomías básicas como interno-externo, yo-otro, por lo que a través del sostenimiento del Otro durante este estadio, se formarán los ejes de la realidad, o como los menciona la teoría lacaniana, los tres registros (Chemama, 1996, p. 433).

IMAGINARIO, SIMBÓLICO Y REAL

Las definiciones en psicoanálisis no son cerradas y universales ya que están sujetas siempre una ampliación y trabajo epistemológico para la expansión del concepto. No escapan a esto los términos con los cuales podríamos proponer, que se teje o forma la realidad humana: los tres registros.

Murillo (2017) dirá sobre los registros, que son “los esenciales de la realidad humana” (p. 196). Entiéndase por esenciales como los que vendrán a dar forma a lo que es, lo que ya existe. A partir de la lectura del texto *¿Qué son los tres registros?* de Manuel Murillo, podemos establecer que la realidad es constitutiva, por tanto, necesita de marcos que hagan existir lo que rodea, que faciliten o delimiten. Estos marcos son los que vamos a trabajar de manera esquematizada, dándole un esquema conceptual.

Tenemos el registro de lo imaginario, cuya base debemos entender que es la relación que existe entre el Yo y la imagen especular (cuerpo), que surge de la formación del yo en el estadio del espejo (Evans, 2007, p.109). Esta formación se rige por identificaciones, por apropiarse de lo que se cree especularmente como propio, de lo que produce satisfacción; es por esto que el proceso de entender-en-se(r) trae como resultado una satisfacción que lo lo hago propia, por lo contrario, lo que me es insatisfactorio, lo hago del otro, lo expulso. En términos de Evans (2007) se dirá que “el registro imaginario se forma a partir de un proceso llamado alienación-separación con el otro, cómo nos quedamos prendados y construimos una relación imaginaria a partir de los afectos superficiales (p. 54). Se puede situar como el registro en el que “reina la imaginación el engaño y el señuelo, (...) donde reina la semejanza” (p. 54).

El habla es un acto que se ve intermediado por la palabra y sirve para comunicar. En el orden de lo simbólico es preciso anotar que no solamente se refiere al lenguaje o a los actos del lenguaje, sino que también debemos agregar la función del significante (Chemama, 1996, p. 406).

Se es sujeto cuando lo simbólico impacta en el cuerpo y lo agujerea, lo atraviesa para hacerlo parte suya, para tatuarlo como letra corpórea y darle vida. Este suceso compromete la introducción de la falta simbólica, que es donde se da cuenta a que no todo alcanza a ser significativo, no todo da para

ser nombrado, y es precisamente lo que nos permite acceder al otro registro: lo real.

El registro de lo Real, puede ser formalizado como aquello que escapa al dominio de la significación, aquello a lo que no se le puede poner cara ni borde, es precisamente lo que se entiende por real. Cómo podemos estar en un mundo donde la palabra no alcance, cómo podemos vivir sabiendo que hay o existe algo de lo cual no se puede hablar, y es precisamente aquello lo que provoca angustia en el sujeto. Evans (2007) dirá que “lo real es lo imposible” (p. 163), y si bien es cierto, se puede entender que es aquello que no tiene fisura, ya que por más que se intente nominar, no se rompe, no se logra; realmente es lo más claro de comprender: es todo aquello que no es, ni será. No debe confundirse con realidad, algo material que existe. La comprensión de lo real está estrechamente relacionada con la comprensión de lo simbólico, porque sin este, no tendría cabida. Se necesita saber qué existe, qué tiene bordes lingüísticos, para dar cuenta de la ausencia, de lo que escapa a un dominio de la palabra, de lo que “es imposible imaginar” (Evans, 2007, p. 163).

ESTADIO DEL ESPEJO

Para poder integrar la explicación sobre los tres registros, el proceso de constitución y del estadio del espejo, se utilizará el esquema que fue propuesto por Lacan en el texto *De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis* sobre el campo de la realidad o Esquema R.

Retomando al estadio del espejo, según Lacan (1949) debemos entenderlo como una etapa la cual produce “una identificación, (...) la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen” (p. 87). En relación a la identificación es donde el sujeto se forma a partir de la relación

alienación-separación en la que entra en juego un tercer elemento que es el Otro: la madre. Es por eso que se trae como necesario el comentario y explicación de cómo esta relación con la madre, es la formadora del anclaje subjetivo del niño, a partir de la mirada del Otro que da consistencia al cuerpo.

ESQUEMA R

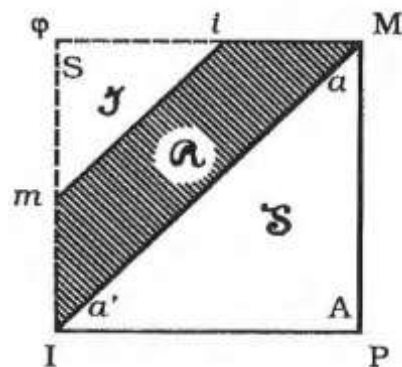


Figura 1: Esquema R.

Este esquema permite graficar la dialéctica imaginaria que se crea en un primer momento entre madre-hijo; se procederá a una breve explicación sobre los signos que en el gráfico se presentan, siguiendo la línea que Lacan propone en el texto al inicio mencionado.

Partamos desde el lado izquierdo superior y encontramos la *i* cursiva, la cual hace referencia al registro imaginario, en donde se pone de manifiesto la m-i, donde m equivale a la posición de la madre, en una relación cautivante y alienante (Chemama, 1996, p.434) con *i*, que representa al niño/hijo, el cual se queda prendada en esa mirada Otrera, una mirada de deseo (materno); la madre le otorga un reinado, una imagen gozosa y completa de un cuerpo perfecto, dando como resultado (fi) o yo ideal. Se entiende como yo ideal a ese cuerpo/imagen todo-poderosa, capaz de completar-se(r), convertirse en

falo, el cual proporciona un sentido de completud y plenitud en esta relación alienante. Esto es lo que llamaremos como estadio del espejo.

La posición que se adopta de esta alienación, es la identificación al falo simbólico, por tanto, se entra en una escena en que lo imaginario se rige por la identificación a la lógica fálica, la lógica del tener.

El niño queda enganchado en esa posición, por lo cual se encuentra en un primer momento (yo ideal), que puede resultar peligrosa. Es quedar atrapado en una red imaginaria en la cual el niño, se atrapa en la lógica de ser falo, de tener lo que el deseo materno demanda, refiriéndose a volverla completa, sin falta a la madre. Eso, es lo peligroso del deseo materno. Quedarse fijado implica volverse sin deseo propio, vivir para cumplir el deseo materno.

Lacan (1955) dirá que esta relación imaginaria resultará pivote del proceso simbólico (p. 537). Resulta necesario que algo logre vehiculizar este deseo hacia otro lugar y no se quede fijada esta relación imaginaria. Es por eso que P, que simboliza el Nombre del Padre, hace este corte para que se introduzca el significante que se logre desplazar desde el “yo ideal”, lo imaginario, al “ideal del yo”, que va más por el lado de la lógica del significante. En relación a esto “en este momento que termina el estadio del espejo inaugura, por la identificación con la *imago* del semejante y el drama de los celos primordiales, la dialéctica que desde entonces liga al yo con situaciones socialmente elaboradas (Lacan 1995, p. 56)”.

Esto, se desarrollará más a profundidad cuando se trabaje el siguiente punto que está relacionado al Complejo de Edipo.

COMPLEJO DE EDIPO Y METÁFORA PATERNA. SOBRE EL DESEO

Es conocido en los escritos freudianos como el “estadio de la novela familiar” (Freud, 1909, p. 218). Es el momento donde el niño, en el entramado familiar, muestra afectos contradictorios hacia las figuras paternas, ya que idealiza y deposita amor en la madre, mientras que, en relación al padre, se forma una competencia, una rivalidad, una amenaza que se vive como intrusiva y que el objetivo es quitarle aquello esencial, la madre y su deseo.

Nominado en los escritos freudianos como Complejo de Edipo, hace alusión al mito griego de Edipo Rey, el cual logra este posicionamiento a partir del asesinato de su padre y se apodera de su madre, convirtiéndola en su mujer. Con respecto a estos sentimientos de amor hacia la figura materna, Freud dirá:

“El hijo, ya de pequeño, empieza a desarrollar una particular ternura por la madre, a quien considera como su bien propio y a sentir al padre como un rival que le disputa esa posesión exclusiva; y de igual modo, la hija pequeña ve en la madre a una persona que le estorba su vínculo de ternura con el padre y ocupa un lugar que ella muy bien podría llenar” (Freud, citado por Vega, 2015, p. 3).

Se puede ubicar este momento el comienzo de esta etapa, en donde la relación imaginaria madre-hijo, se mantiene como una relación de alienación en la cual, el niño se encuentra vislumbrado por esa imagen de cuerpo tan fantástico que se le brinda y por el lado materno, como este niño se convierte en aquello que viene a completarla como mujer. Lacan dirá que “para gustarle a la madre, (...) basta y es suficiente con ser el falo” (Vega, 2015, p. 6)

En relación a la comprensión que tiene Lacan del Edipo, la identificación que el niño hace en este tiempo de estadio del espejo, es al falo

imaginario. Vega (2005) dirá que tiene dos posibles comprensiones esta identificación: “(...), 1) es la referencia al deseo de la madre derivada de ausencia de pene y, 2) es aquello que simboliza el sinsentido del deseo.” (p. 6). O se intenta ser el falo que completa a la madre por consecuencia del atravesamiento que la misma tuvo en la castración, o viene a dar-le cuerpo a ese deseo materno que suele ser tan devorador. Esto lo ubicamos como el primer tiempo del Edipo, la identificación al falo imaginario. En este primer tiempo es importante ubicar dos características, que el niño no se encuentra todavía aún en la “ley simbólica” y que quien rige la ley del deseo, es el deseo del Otro, la madre.

Se ubica un segundo tiempo, en el que es necesaria la intervención de la función paterna, para no quedar prendido en esta relación imaginaria, ya que el deseo materno se torna estragante y ominoso. Lacan pondrá en comparación al deseo materno como un cocodrilo que fagocita a su producto, y precisamente la función paterna es la que debe venir a impedir esto.

El padre, o mejor referido, la función paterna, es la que viene a hacer una privación doble donde los afectados son madre e hijo. Por un lado, la madre, se despega de aquello que cree que la completa, de aquello que solo la vuelve madre y que deja de lado completamente el ser mujer. Es por eso que se le hace el llamado a que retorne a su feminidad, a que desee por fuera de su completud, que no se encapsule en el niño, que su deseo se vuelva a dirigir al Otro, que en este caso sería el padre. Por el lado del niño se sufre una privación, pero una privación de amor, ya que el amor de su madre es redirigido, llamado hacia otro objeto, por tanto, esto para el niño es vivido como angustioso; una pérdida en ser. Se pierde la oportunidad que el niño se identifica imaginariamente a la madre. Es entonces que se introduce el concepto de castración, entendido como, la falta o pérdida de aquello que se tenía. Se pierde la posición de ser el falo.

Hasta ese entonces, como se mencionó anteriormente, quien dictaminó hasta ese momento previo la ley del deseo, era la madre. En cambio, con la introducción de la figura paterna, obtenemos una nueva ley, un nuevo posicionamiento: la metáfora paterna. Esta metáfora o ley, no sólo es aplicable al niño, sino que también recae sobre la madre, donde su deseo también queda subordinado. Es la introducción de una nueva figura que rige o dictamina la ley, por tanto, la metáfora paterna queda por encima, del anterior deseo materno. Esto provoca en el niño la introducción de la ley del significante, por lo tanto, que vea a su padre como una figura castrante. Lo que nos lleva a mencionar el tercer tiempo

Para que exista este tercer tiempo, debe agenciarse la castración simbólica, donde el niño asume la falta en ser y esto posibilita que la ley del significante opere en él. Esto hace mención a que existe una madre que no es completa, por tanto, castrada, y que encuentra para colmar su deseo, en el falo, la vehiculización del mismo. Entonces, el niño percibe cómo este padre pudo recuperar el amor de esta mujer, reconoce que el padre tiene algo que provoca el deseo de su madre y él también lo quiere tener. Es así como en esta lógica, se pasa de ser el falo a buscar tenerlo. Así, y solo así, es que puede hablarse de la asunción de la metáfora paterna, la ley del no todo, en tanto, para tener el falo, se debe buscar y por consiguiente, generar identificaciones a ese ideal del yo, donde la cultura se va a prestar para mostrarnos aquello que se necesita, que nos hace falta. Asumir la falta, es lo que nos hace instaurar el deseo. Somos sujetos a deseo, a buscar el “qué me quiere” del otro, sólo cuando asumimos que no somos, cuando asumimos la falta en ser, y eso solo lo puede vehiculizar la metáfora paterna.

EL FANTASMA COMO TRATAMIENTO DEL GOCE

Se ha referido en torno al Complejo de Edipo, cuáles son las consecuencias del momento donde la metáfora paterna realiza su función: en la separación de la relación imaginaria de completud con la madre, y la asunción de la falta en ser en relación a lo simbólico. Estos momentos son donde, como consecuencia, se posibilita, en primer lugar, la represión en tanto mecanismo de defensa. Mecanismo que utiliza el aparato psíquico para poder retirar de la conciencia todo aquello que no pueda ser intercedido por la palabra por la falta de comprensión y la magnitud afectiva que representa en el sujeto. Lo primero nominado a reprimir, por ser insoportable, son aquellos deseos incestuosos por la madre; mecanismo fundamental para poder aseverar que en esta etapa, toma cuerpo la instancia psíquica inconsciente, caracterizada precisamente por lo antes mencionado. En segundo lugar, lo que se posibilita, es la entrada en la falta o falla simbólica. Es incluso poético, ya que nos vuelve seres deseantes, capaces de lanzarnos a la búsqueda de aquello que tanto anhelamos volver a tener y que se nos fue arrebatado alguna vez. Está relacionada con nuestra estructura, ya que dependiendo cómo se asuma la falta, es que se sabrá hacer en torno al deseo. En relación a esta búsqueda, se entiende que se da por medio de la búsqueda simbólica, donde por medio del símbolo, por medio de las significaciones, se intenta dar cuerpo a aquello traumático de la falta.

¿Qué es aquello que resulta tan traumático? El desamparo en el que se encuentra el niño cuando es desprovisto de aquello que lo sostenía de manera perfecta en lo imaginario. Esto, es lo que podría denominarse como angustia de castración, ya que el objeto que es arrebatado estaba sumamente cargado libidinalmente y ahora está por fuera. Desde la teoría freudiana se plantea que esta angustia viene dada por la diferencia de los sexos y la amenaza de castración por la masturbación. Freud en referencia al falo, referirá que es el tener lo que prioriza la sexualidad, por tanto al órgano, entonces, el niño (hombre/mujer) deberá lidiar con aquello que le

corresponde. El niño varón deberá lidiar con el miedo a perder el falo, por la amenaza de la castración, y la niña mujer deberá asumir la falta del falo. Por eso ambos se regirán por dos lógicas: varón en el tener, y la mujer en ser.

A partir de lo que Lacan plantea sobre la castración, se permite entender cómo es que se llega a vivir como algo tan angustioso. Dirá que se trata de “la angustia con la amenaza de fragmentación” en relación a un cuerpo (Lacan citado por Evans, 2007, p.38). Y si se habla de una fragmentación en relación al cuerpo, se refiere entonces a una angustia dirigida al yo, una angustia real.

Ante esta angustia, ante esto que se escapa de poder intervenir por medio de la palabra es que Lacan propone el concepto del fantasma, el cual tiene como función velar lo Real, lo ominoso, lo traumático de la pérdida.

La teorización del concepto del fantasma, permite relacionar tres elementos, que son sujeto *losange* y objeto a. No es particular de este trabajo realizar una extensa explicación del Seminario 14 de Lacan titulado *La lógica del fantasma*, pero de él se validará la hipótesis, de que, en relación al sujeto, cuyo estado es barrado por el lenguaje, existe una relación de implicación/inclusión con el objeto a. Y es esta su función, velar y establecer cómo el sujeto puede limitar su acceso a ese objeto perdido en el trauma primario. La ilusión del acercamiento con ese objeto que pueda proporcionar completud, la libidinización de aquel objeto, que permite creer que su obtención es el *súmmum* y nos hará olvidar nuestro estado carente y barrado, y es como de manera imaginaria, este fantasma, protege y ayuda a contener el encuentro con lo Real, de la pérdida: que aquello que se fue en lo imaginario, no retorne en lo simbólico, si no que fue condenado a retornar en lo real y angustioso.

El fantasma desde el planteamiento lacaniano establece también nuestra relación con el deseo y cómo intentamos acceder a ese recorte de goce, sí de goce, porque el objeto a, pertenece a ese recorte de simbólico que escapa y que nunca se deja de inscribir, y es lo que posibilita que haya una búsqueda constante y ardua en torno a nuestro desear completud. Como dirá Lacan (1964) “el fantasma es lo que le permite al sujeto sostener su deseo.” (p. 185).

DISTINCIÓN DE CONCEPTOS: MIEDO/FOBIA

¿MIEDO O FOBIA?

Entender el concepto de miedo desde la psicología, permite ubicar que es la emoción ante un objeto que se percibe amenazante el cual genera malestar, o imposibilidad de acto o reacción y que deviene como mecanismo de defensa para mantener la integridad del sujeto que lo atraviesa. Es importante recalcar que se refiere a la existencia de un objeto concreto; se necesita de él para poder manifestar esta emoción, es lo característico, ya que, sin un objeto concreto, estaríamos hablando a cualquiera de otros de los sinónimos que existen sobre el término. Se puede entender al miedo también como algo que puede estar en el orden de lo funcional o que nos sirva para protegernos de aquello de lo cual puede hacer daño, en tanto sirva como señal de alerta. Se hablaría de un miedo disfuncional en tanto, el miedo aparezca sin necesidad de haber un peligro tácito. Es válido entonces afirmar que el miedo genera o funciona como limitante del sujeto.

¿Qué se puede pensar en el miedo infantil? ¿Qué viene a representar en el niño? Roy (2017) dirá que “cuando un niño dice “tengo miedo”, se cava un agujero en el miedo” (p. 13). Al pronunciar que se cava, se podría referir a que se entra a una instancia en la cual ha hecho función algo, y este algo se podría trasladar al hecho de la represión.

Haciendo referencia a los puntos antes analizados, lo reprimido en la infancia, es de alguna manera el propulsor que llevará a las producciones en las cuales se hará personificar la castración. Roy (2017) seguirá diciendo que “de la boca del niño, la bestia del miedo dejó oír su voz de angustia” (p. 13), la angustia toma cuerpo y la angustia que se torna cuerpo, angustia sobre el cuerpo. Incluso esto se hace manifiesto en las posibles definiciones encontradas acerca del concepto de angustia, en donde lo característico de la misma es que invade al cuerpo y tiene manifestaciones sintomáticas ligadas al cuerpo, sin que exista un objeto aparentemente tácito que lo provoque. Se podría plantear entonces que un miedo infantil es aquello que comienza a manifestarse cuando la falta comienza a movilizarse a través del discurso infantil, cuando se es sujeto carente, ya que no es el miedo un universal como lo termina de decir Roy (2017) si no que “la bestia del miedo tiene varios” (p. 13), haciendo referencia a los nombres o caras a los que se les puede otorgar. No existe miedo hasta que exista la necesidad de darle cara a algo ominoso.

Freud (1919) dirá sobre lo ominoso que es “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (p. 220). Consabido de antiguo puede dar luces de aquello que se conoce desde un primer tiempo, de aquello a lo que no se puede escapar por más que un mecanismo de defensa haya logrado desaparecer de la consciencia aquella verdad angustiante; desde un largo tiempo, concretamente desde una primera infancia. Entonces, es necesario ubicar que lo ominoso (“*unheimlich*”), tendrá como punto nodal que es algo necesariamente incierto que causa angustia. Dos realidades podemos distinguir: lo conocido/familiar y lo desconocido. Lo desconocido es sabido que suele desconcertar precisamente por su carácter de no saber hacer frente a ello, y respaldándose de los tres registros lacanianos se lo puede relacionar con lo real. Lo real y lo ominoso dan cuenta de que existe aquello a lo que uno no tiene manera de afrontar, lo que causa desorientación cuando se lo tiene enfrente o aparece súbitamente, y es lo que el fantasma rescata, el poder

velar aquello a lo cual el sujeto no está preparado para afrontar: la incapacidad en ser de significar la angustia de lo ominoso.

Freud sostuvo un estudio sobre la fobia en el caso que bautizó como "Juanito", un niño que presentaba un miedo muy marcado a los caballos. En sus escritos muestra cómo en un primer momento aparece la angustia a una situación en concreto en donde no se asociará a ningún objeto y que después obtendrá la máscara de los caballos (Evans, 2007, p. 95). El aporte del estudio de Lacan sobre este caso, es que introduce una diferenciación crucial, cuando en su *Seminario 4 de La relación de objeto* sobre el caso Juanito, explica que en relación a la angustia es que nace o surge lo que denominará el objeto fóbico. Hay que entender este concepto, como un objeto que va a servir para poder tramitar angustia que provoca la castración; el darle una cara a aquello que nos amenaza. El objeto fóbico tiene como función de trasfondo provocar un intento de castración entre la relación imaginaria entre madre-hijo, cuando está tomado por la misma y la función del nombre del padre se encuentra endeble. Esto era lo que le pasaba a Juanito, que existía un padre que ejercía poca función de separación en la alienación, y este objeto fóbico precisamente era señal de la angustia por la cual se atravesaba estando en esta posición.

Se distingue entonces que el miedo es la cara o la máscara de lo que asusta, lo que horroriza, y la fobia más bien hace relación a lo que el objeto fóbico encarna en esta relación pegote imaginaria y de la cual no se soporta; la fobia hace de mismo sabotaje al propiciar un llamado a la separación, por eso es que causa tanta angustia el objeto, porque se le da cara a la castración.

CAPÍTULO 2: EL MIEDO ES UNA CONSTRUCCIÓN GENERACIONAL Y CULTURAL

ENTRE LO SINIESTRO Y EL HORROR

Es de suma importancia comenzar a tomar desde una perspectiva más profunda el texto freudiano de “Lo ominoso” (*Das unheimlich*), el cual permite entender realmente a qué se referirá el término de lo siniestro. Kristeva (1996) desde su interpretación sobre el término, referirá que “así pues, lo que extrañamente inquietante sería lo familiar”. Aquello familiar se puede pensar en lo conocido, en lo cotidiano, lo que de día a día uno se acostumbra a lidiar, pero entonces ¿cómo podría algo familiar causar espanto? Descartes (1989) cuando habla sobre el miedo, refiere a que se trata de una “turbación y un pasmo del alma que le quita la fuerza de resistir a los males que cree próximos”, por lo que permite comprender que aquello que causa espanto es un sobresalto, algo nuevo, aquello, que, aun siendo familiar, tiene algo de novedoso que moviliza. Desde lo que se comprende de la propuesta freudiana sobre lo reprimido, Kristeva (1996) dirá qué:

“el aparato psíquico reprime procesos y contenidos representativos que ya no son necesario al placer, a la autoconservación y al crecimiento adaptativo del sujeto hablante y del organismo vivo. No obstante, en ciertas condiciones ese reprimido que hubiera tenido que permanecer oculto reaparece y provoca la inquietante extrañeza o lo ominoso” (p. 361).

Esto facilita la comprensión sobre lo siniestro, lo reprimido. Entonces, se reconoce el mecanismo de la represión como posibilitador de lo que cuesta procesar y permite tornar lo insoportable como algo extraño y desconocido. Aquello que no debe ser mirado o reconocido, aquello que sí estuvo en su recámara apartada, no debió salir ni debe ser llamado a su presencia. Por eso el horror va por el lado de lo displacentero, de aquello que no puede soportarse y “más que al miedo, concierne a la repugnancia” (Caravero citado por Castillo,

2010, p.28). Se debe puntualizar el término de repugnancia no como asco, si no como algo que puede tornarse intolerante, desagradable.

Seguirá diciendo cómo “etimológicamente deriva del latín *horreo*” (Caravero citado por Castillo, 2010, p.28), y que hace un llamado a comprenderse por el término coloquial de ponerse los pelos de punta. Si pensamos en lo que evoca el término horror, usualmente se relaciona con una sensación corporal, con algo que provoca que se “erice” la piel o que nos altere, que nos provoque repulsión. Flores (2018) añadirá también sobre el horror que es “lo monstruoso, lo atroz y lo intangible” (p. 486). Y, si hablamos de lo familiar/desconocido... ¿Qué es más extraño y conocido que el propio cuerpo?

Es de esta forma, que se ejemplifica a través Edgar Allan Poe como el autor que escribe sobre lo siniestro, donde precisamente en sus obras él trata lo siniestro como aquello que en primer término se muestra cómo conocido, familiar y poco a poco, ese mismo personaje/objeto se vuelve extraño. Se hablará entonces que lo siniestro u horrorizante es aquello que provoca sorpresa en lo conocido, porque lo desconocido no tiene ningún precepto para horrorizar.

Por eso, no es erróneo proponer que todo lo que horroriza, está ligado al cuerpo, por tanto, lo que horroriza del cuerpo pueden ser dos cosas: la ausencia o presencia, de lo extraño.

Castillo (2010) dirá sobre esto, “que el horror surge frente a la destrucción del cuerpo como sentido, de las violaciones de las unidades semánticas que nos mantienen vivos como sujetos” (p. 29). Esto permite entender que entonces, el cuerpo, en su constitución por el registro de lo imaginario, no solamente debe entenderse como lo especular, sino también el cuerpo que es nombrado, el cuerpo que se habla, *parlêtre*, *el hablante ser*. Cuando el cuerpo se des(re)conoce o deja de estar/ser tramitado por la

palabra se vuelve horroroso, se torna algo por el lado de lo real. Verse o imaginarse desmembrado, incompleto, sobredimensionado, extraño o deforme, son posibles situaciones en los cuales el cuerpo puede volverse una experiencia total de lo real, donde lo que se conoce, se ajena.

Existe una posible relación con lo horroroso, el concepto que es trabajado por Lacan en su Seminario 7 sobre el *das Ding* o "la cosa freudiana", lo que supone un viraje sobre lo que él mismo plantea sobre el inconsciente y su estructuración, donde dirá "que el inconsciente, que dice lo verdadero sobre lo verdadero, está estructurado como un lenguaje" (Lacan, 1965-66, p. 846). Este concepto proporciona otra visión sobre lo que puede estar intercedido por el lenguaje. Si el lenguaje, aunque no alcance, puede tener intentos de bordear lo que afecta, desde el concepto del *das Ding*, existe algo que escapa a la significación posible de la palabra: lo ominoso del sin sentido.

Se puede relacionar a lo horroroso con el *das Ding*, ya que según Evans (2007) dirá que "la Cosa se caracteriza por el hecho de que para nosotros es imposible imaginarla" (p. 59). Lo que no puede tener cara, el sujeto, por estructura, necesita personificarla, porque lo horroroso es encontrarse con lo devorador de lo sin sentido.

El horror y sus máscaras elaboradas por el miedo, vendrían a representar lo devorador que es lo todo, volver(se) completud. Lo ominoso del reencuentro con lo que era antes, y que desde la mirada de la teoría psicoanalítica es: el retorno al deseo materno.

¿A QUÉ LE TEME LA SOCIEDAD?

Para responder a esta pregunta es necesaria la aclaración que se ha venido trabajando a lo largo del trabajo de titulación: el miedo, es una construcción propia, que tiene como base lo ominoso y tiene como objetivo el poder vehicular lo insoportable dándole una representación. Por tanto, al plantear la pregunta de a qué le teme la sociedad, debemos primero, tener claro que todos los miedos sociales, van a ser una construcción propia, lo cual quiere decir, que no se tiene miedo a lo mismo.

Hay que partir por lo que se ha escrito del concepto de miedo, así que es importante considerar lo que se plantea y su visión general. Bude (2017) dirá que “quién es movido por el miedo, evita lo desagradable, reniega de lo real y se pierde lo posible” (p.17), y eso permite pensar que lo más esencial en los miedos de la sociedad, están ligados a lo desagradable; que se protegen de lo desagradable.

Pero en la sociedad, o al menos, en la cultura occidental, se trabaja desde otra perspectiva. Si el miedo sirve como señalador de que existe un peligro, se podría considerar como un gran propulsor “instintivo” de supervivencia. Vivir en sociedad, y sobre todo, hablar de los miedos sociales, permitirá entender entonces que los miedos deben educarse. Reguillo (2000) dirá:

“mediante la socialización, el individuo debe aprender identificar y a discriminar las fuentes de peligro, debe aprender a utilizar y a controlar sus propias reacciones y especialmente, debe incorporar un conjunto de saberes, de procedimientos y de alternativas de respuesta, ante las distintas amenazas percibidas” (p.3).

¿Se estaría planteando, entonces, que los miedos son una formalización de lo que está permitido temer? Temer en demasía, sería patológico, pero temer a lo que temen los demás, sería llamado cordura. Insiste Reguillo (2000) diciendo que “el miedo es siempre una experiencia individualmente experimentada, socialmente construida y culturalmente compartida” (p.9). Se hace colectivo de lo temido.

¿Miedos comunes? Delumeau (2012) plantea cuál es el miedo primordial, el cual se nos diferencia del resto de especies y dirá que “el hombre (...), sabe que morirá. Es, por tanto, el único en el mundo que conoce el miedo en un grado tan temible y duradero” (p. 23). El temerle a la muerte nos hace humanos, porque según Freud y su conceptualización sobre el principio de placer, el sujeto siempre va a tratar de evitar el sufrimiento y buscar satisfacer a la pulsión.

Resulta complicado, cuando se plantea que es a lo que se le teme. Se hará referencia al horror de lo inexplicable, por tanto, ¿qué resultaría ser lo inexplicable? Resultaría ser el vacío, la (in)existencia, por tanto, siguiendo la línea de Delumeau (2017) dirá que se le teme a nuestra “amenaza de conservación” (p.28), pero he ahí el dilema: cada sujeto percibirá según su estructura lo amenazante de su integridad. Las diferentes comunidades discursivas tendrán formalizado su temor y es por eso que Reguillo (2000) dirá:

“del mágico amuleto protector a la constitución del Estado, la historia de la humanidad ha sido la historia de la larga búsqueda para contrarrestar los efectos de las fuerzas que amenazan, de diferentes maneras, la permanencia, la estabilidad, la certeza de la vida” (p. 64).

Cada sociedad con su historia, formará la protección necesaria para defenderse de aquello que pueda atentar contra su integridad.

Desde una lectura socioantropológica de los miedos, lo que Reguillo (2006) propone es que “estudiar los miedos requiere una perspectiva nómada”

(p. 45). Esto permite entender cómo este tema resulta ser algo cambiante, que a lo largo del tiempo ha tenido transformaciones y que, sobre todo, haciendo alusión a la palabra nómada, nunca se ha mantenido en un solo objeto. La lengua de cada pueblo construye mitos y elaboraciones propias para mantener su integridad, cuidándose de aquello que puede ser superior a su control. Desde lo más primitivo hubo el temor a lo ajeno y podría plantearse que los miedos contemporáneos son una reactualización de los miedos de nuestros ancestros. Se hablaría de una reactualización, porque de generación en generación existen nuevos significantes que se integran al imaginario social y por tanto hay un nuevo saber, un nuevo temer.

En su estudio Delumeau propondrá que se puede dividir el temor social a partir de lo que entenderíamos como estratos sociales y va a precisar que existen los miedos espontáneos y los miedos reflejos. En relación a los miedos espontáneos va a caracterizarlos como los que los sufre la mayoría de la población y una subcategorización: espontáneos y cíclicos. Los espontáneos, o también denominados naturales, hacen referencia al miedo al mar, a las estrellas, a los presagios, tinieblas, la noche, la locura etc. Los cíclicos a su vez refieren a pestes, carestías, aumentos de impuestos y paso de los guerreros (Delemau, 2007, p. 38), por tanto, a eventos que ocurren en determinado momento de la historia. Comprenden el los miedos comunes, de la mayoría que estaba expuesto o era vulnerable a estas situaciones. En cuanto a los miedos reflejos, lo vamos a entender como si fuesen elaborados por un espejo o proyección. Los estatutos sociales dominantes en su poderío son los que van a determinar o inducir a que debe temerle la población que está bajo su yugo. Estos estatutos podrían ubicarse como: la iglesia y el estado. Ambos lo utilizarán, como dice Bude (2017) “para jugar con las masas que callan, porque nadie se atreve a alzar la voz, y puede acarrear una aterrorizada confusión de la sociedad entera una vez que salte la chispa” (p. 17). Utilizar los me(dios), el pecado, la muerte y la imperfección como propulsor del control social, es lo que podría englobar o universalizar los miedos sociales.

LO QUE UNIVERSALIZA EL HORROR

Es preciso acotar que desde la filosofía el miedo hace alusión a una pasión, y al considerarse como tal “toda pasión, (...) se origina en una búsqueda del bien y de una aversión por el mal” (Descartes citado por Reguillo, 2006, p. 46).

En la aversión por el mal, desde la propuesta de lo que puede universalizar el horror social enmascarado en el miedo Lechner (1998) realiza la siguiente clasificación: “miedo al Otro, miedo a la exclusión, y miedo al sinsentido” (p. 181). En su desarrollo comenzará puntualizando que el miedo al Otro, es el miedo al “agresor”, al que se muestra como angustiante y devorador. Permite entender que el agresor es el otro delincuente, el que arrebató lo propio; cosa conveniente de mantener para el Estado ya que así consigue que se tema a la inseguridad, se confíe en las fuerzas de seguridad y tener el control del pueblo.

Es concurrente sentir temor a la exclusión social, por ejemplo, en la antigüedad era el castigo máximo para la persona que cometía una fechoría el hecho de que sea desterrado de su lugar natal, era visto como insoportable. Ser desterrado es ser desvinculado de lo propio, un desgarró de los vínculos que unen a una persona a un territorio.

El miedo al sinsentido lo plantea como a una situación que se escapa del control, por tanto, que no puede ser procesada y escapa al dominio de la estructura del sujeto.

Se puede plantear un factor común en estos miedos: el desprendimiento. En la clasificación expuesta se logra identificar que todo aquello que invade lo propio para que se vuelva ajeno, produce angustia. Por tanto, es válido plantear que a lo que la sociedad le teme es a que se produzca

una castración social, un desprendimiento de aquello que me sostiene al otro social y que me da un lugar. En otras palabras, lo universal del horror es la caída de los recursos que sostienen la estabilidad del sujeto.

En cuanto se escribían las líneas del factorizar los miedos comunes, lo primero que se piensa es en la castración como pérdida irreparable e innombrable. Esto, redirecciona hacia el texto *Poderes de la perversión* donde se realiza un aporte relevante del caso Juanito y su fobia a los caballos y se lo trabaja como un miedo nombrable; que se puede enunciar. En estos párrafos se explica cómo “se presenta como el miedo a un objeto inverosímil que resulta ser el sustituto de otro” (Kristeva, 2004, p. 50). Nombrar algo en sustituto de otra cosa es lo conocido como metáfora, por tanto, Juanito, metaforiza desde su estructura. Si se amplía la pregunta por el objeto que es encubierto, desde el texto, se propone más adelante lo que sustenta la base de esta investigación: el miedo surge de un objeto existente y nombrable, por la incapacidad de sostener lo innombrable que evoca. Como sociedad le damos cara a todo aquello a lo que se le concede el honor a ser temido, pero aquello, encubre algo mucho más profundo, algo por lo que la represión como mecanismo de defensa debe salvaguardar ante todo y hacerlo permanecer en el inconsciente. Siguiendo la línea, se dirá de la siguiente forma: “Freud le da la razón a Juan: no puedes tenerle miedo a la castración y sobre tu miedo yo fundo la verdad sobre la teoría” (p. 53). Al estar mediados por la Ley, por la cultura... ¿Le podemos temer a la castración? No, y es por eso que se metaforiza tan inmensa ominosidad.

Es esperanzador y tranquilizante entender que la metáfora social funciona y que se personifican los fantasmas de los cuales cada uno de los sujetos, sufren. La metáfora, recurso neurótico, “permite entender y personificar la falta misma” (Kristeva, 2005 p. 51), y es el “*objeto a*” lo que viene a remarcar aquello que no está, a pesar de funcionar como horizonte ilusorio. El objeto a es aquello que me va a unir, como sujeto deseante, a la pregunta por el ¿qué me quiere?, intentando dar forma a las múltiples

demandas que el Otro, entendiéndolo como posición y no como persona, establecerá. En la fórmula del fantasma, se percibe claramente cómo el sujeto tendrá una aproximación ilusoria en la cual se tendrá la sensación de alcanzar la plenitud, pero será solamente una cortina de humo.

Pensar en este objeto a, su aproximación y su desaparición, permite ubicar un paralelismo sobre la propuesta freudiana en su texto de *Más allá del principio del placer*, en donde plantea una breve explicación del juego infantil, con el concepto del [*Fort-Da*].

Para una correcta contextualización del concepto de Fort-Da es necesario recordar cómo nace este planteamiento, y es a partir de la visualización del nieto de Freud en un jugueteo con un carretel. Freud (1920) relata lo siguiente:

“El niño tenía un carretel de madera atado con un piolín. No se le ocurrió, por ejemplo arrastrarlo tras sí por el piso para jugar al carrito, sino que con gran destreza arrojaba el carretel, al que sostenía por el piolín, tras la baranda de su cunita con mosquitero; el carretel desaparecía ahí dentro, el niño pronunciaba su significativo «o-o-o-o», y después, tirando del piolín, volvía a sacar el carrete] de la cuna, saludando ahora su aparición con' un amistoso «Da» {acá está}. Ese era, pues, el juego completo, el de desaparecer y volver”. (p. 15)

En el relato se explica cómo el niño tenía prioridad por el acto de lanzar sus juguetes haciendo la expresión de «o-o-o-o», que según se narra, la madre le daba el sentido de *fort* lo que querrá decir “se fue”. ¿Y qué es aquello, que para un niño se le va? La madre. En el juego del carretel ocurre exactamente lo mismo: el carretel se va tras el “fantasmático” mosquitero, lanzado. Aunque desaparece, reaparece con un tirón de cuerda, lo que provoca, según relato, gran júbilo.

Asimismo, se pueden extraer planteamientos importantes acerca del relato. El primero es que el niño vehiculiza la ausencia/presencia de la madre

con un jugueteo, lo cual le permite lidiar con la ausencia dolorosa que le provoca que aquello que lo satisface, se vaya. A fin de puntualizar esta actitud de lanzar, que podría ser tomada, incluso, como rebelde, Freud interpretará el acto como la manifestación de un reclamo, un reproche, un “Y bien, vete pues; no te necesito, yo mismo te echo”. El propio sujeto en pro de su virtuosidad yoica, desecha aquello que lo hace sufrir, aquello que lo aterrera, que lo espanta.

¿El niño es el amo de la escena? ¿Es acaso un método para vehicular lo triste de la ausencia del placer? ¿Es la madre y su no presencia lo que angustia? O según Žižek (2005) “¿Y si el carrito no fuera una representación de la madre, sino (...) el *objet petit a*?” (p. 83). Recapitulando sobre el planteamiento del objeto a, y sobre lo que nos permite conectarnos al deseo del Otro... ¿qué pasaría si el objeto fuésemos nosotros? ¿Somos o lo tenemos? Precisamente lo que se piensa es que el objeto está en mí, el objeto me pertenece, y es aquello que el Otro quiere: lo que yo tengo. Si pensamos aquello del carrito, el niño, desecha, en su potestad de ser deseante, el objeto de sí, para que no se le sea arrebatado (Žižek, 2005, p.83). Lo ominoso es eso, que el objeto se nos arrebate, que lo más íntimo, lo propio, nos vuelva ajenos. Eso es el horror y Žižek (2005) lo definirá de la siguiente manera: “lo que el Otro busca no es sencillamente a mí [como causa de deseo], si no a ese núcleo [u objeto a] real, eso que es en mí más que yo mismo, y ese otro está pronto a destruirme para poder extraer ese núcleo” (p. 84).

CAPÍTULO 3: EL CINE DE TERROR. ORÍGENES Y FUNCIÓN SOCIAL

¿PORQUE SE COMIENZA A ESCRIBIR SOBRE HORROR?

En torno a la pregunta que plantea el subtema, sería más apropiado aclarar que el género del horror como tal surge del concepto de lo fantástico. Lo fantástico entendido como aquellos relatos que despiertan en el lector la sensación de que las normas y leyes del mundo natural son sobrepasadas, en donde se habla de seres, de condiciones ambientales/climáticas, leyes naturales que pueden ser modificadas o alteradas y precisamente eso sería lo causante del horror, la alteración de lo natural. No se debe confundir con el género de la ciencia ficción ni con los “*cuentos de hada*”, ya que lo que vendría a caracterizar dichos escritos, está relacionado con:

“el pacto con el demonio, el alma en pena en busca de reposo (terna del aparecido), la muerte personificada, la «cosa» indefinida e indefinible que provoca la muerte, el vampiro, la estatua que cobra vida la maldición de un brujo, la mujer fantasma, seductora y fatal, la inversión del orden entre realidad y sueño, la casa o habitación o lugar borrados del espacio, la detención o la repetición del tiempo”. (Caillois citado por González, 1984, p. 212).

Todo aquello que en la literatura consigue perturbar al lector, también es clasificado en tres grandes aristas: “el diablo, el monstruo y la muerte” (Molino, citado por González, 1984, p. 212). Es curioso que en este intento de clasificación se hablen de varios temas, y uno de ellos, se plantea como “la mujer y el amor” ... ¿es acaso la infinitud del amor y lo volátil de la mujer, algo que produzca temor? Entendido como algo que es inexplicable, permite plantear la hipótesis de que todo lo que alcance a una explicación simbólica, está controlado, por tanto, lo que se escapa de entendimiento, se hace presa del temor.

Desde una posible definición de lo que trataría el término de lo fantástico, González (1984) dirá sobre lo fantástico que es una:

“categoría de lo imaginario vinculada a las estructuras del inconsciente (individuales y colectivas) y a un ámbito cultural y social. Puede decirse que «lo fantástico» es una visión de la realidad o, si se prefiere, la percepción de una realidad fundamental que nos aproxima a lo simbólico y que nos une, por sus raíces, a lo sagrado”. (p. 211)

Aquello que todos conocen pero que, según el género, se le permite ser alterado para provocar y evocar la sensación de lo no común. Escribir sobre lo fantástico es de cierto modo apoderarse de aquello de lo que no se puede; atravesar con letra aquello que no puede ser atravesado fantasmáticamente. Darle cuerpo a aquello que no tiene, permite bordear lo real de la incertidumbre. Es por eso que no cesan de existir escritos sobre lo ominoso, lo horroroso. Cortázar en una entrevista sobre lo fantástico, lo definirá tal que:

“Muchas veces he pensado que si hubiera podido explicar lo fantástico nunca hubiera escrito ningún cuento fantástico, (...), el concepto que tengo de este territorio no entra en lo racional (...) no es una idea, ni un concepto, es un sentimiento de apertura, esa sensación de percepción de intersticios en lo real, de otras modulaciones de la realidad. Por eso he sido siempre incapaz de establecer con precisión el límite entre lo fantástico y lo real. Mis cuentos son reales, comienzan en su sitio determinado y les pasa a gente como nosotros. En un momento hay la invasión de lo fantástico. Yo la sufro, y el cuento funciona entonces como catarsis. Creo haberme librado de algunas neurosis escribiendo algunos cuentos fantásticos”. (Cortázar, citado por Pereda, 1977)

El texto ayuda a liberar, la escritura vehiculiza y apodera de lo que se escapa de dominio. Los escritores se apoderan de este recurso mediante el cual sienten control; pueden experimentar la sensación de creadores de lo que aterriza, darle cara al quejido de una masa, reinventar leyes, dimensionar entes a libre albedrío; es por eso que autores como Cortázar y Borges, dispongan que esto cura: cura la angustia.

Otro autor destacado del cual se toma referencia sobre el porqué escribe este género es Lovecraft, y precisamente en su texto *Notas sobre el*

arte de escribir cuentos fantásticos, afirma que es por simple satisfacción personal, ya que lo “acerca a la vaga, escurridiza, fragmentaria sensación de lo maravilloso, de lo bello” (Lovecraft, 2010, p. 1). Lo bello siempre está del lado de lo subjetivo, tal así como las máscaras del horror. Lo bello y el horror no están tan lejanos: los acerca lo innombrable. Seguirá planteando Lovecraft (2010) cómo el escribir sobre lo fantástico, siempre le causará admiración a un grupo de personas, ya que lo íntimo del ser humano es el sentimiento de horror, lo que homogeniza; precisamente es lo que provocará el deseo por escapar de eso, de la incertidumbre, lo angustioso de lo azaroso y se brindará rostro a lo desconocido.

Si intentamos ubicar desde cuando hubo interés sobre los escritos de esta índole, varios pueden ser los motivos del inicio, ya que según lo plantea González (1984). “lo fantástico es de todos los tiempos y de todos los países” (p. 207).

Desde una perspectiva francesa, los orígenes de esta línea literaria se ubicarán entre “1830 y 1890, (...) coincide con el renacimiento de lo irracional y de las doctrinas esotéricas” (Castex, citado por González, 1984, p. 209). Fue una época en donde el romanticismo toma otra vertiente que será el realismo, en la cual se ensalzaban los efectos que provocó la entrada del capitalismo a la escena económica y que, en conjunto con el decadentismo, movimiento literario que precisamente se utilizó como sátira social, se forjaron las raíces de este tipo de escritura. En una época donde lo que hay, no tiene sentido lógico, o dicho de otro modo, es absurdo, lo fantástico toma forma y coge vuelo para poder emancipar a las mentes que de lo escabroso de la realidad; plasmar en otros mundos lo irónico del vivir.

¿Y qué sucede con el cine? Ahora entra en una escena importante la llegada del séptimo arte. El cine hace su aparición como una reve(o)lación a

diferencia de la literatura. Lo escrito tiene poder en tanto con sus letras que puede ser capaz de evocar a los mundos que el autor de la obra quiera hacer sumergir a su lector; es como una especie de viaje guiado, donde el narrador y protagonistas, portan de la mano a través de los sucesos descritos. Por otro lado, el cine trae algo nuevo: la imagen que conmueve. Si bien es cierto, la literatura siempre tratará de evocar a juicio del lector los detalles de las eventualidades, el cine, muestra y explícita todo aquello que el guion tiene para su puesta en escena. Lo visual es lo que se despliega, lo que es verificable, por tanto, es válido cuestionarse entonces lo siguiente ¿Por qué el cine se toma las atribuciones de llevar a la gran pantalla escritos como *Nosferatus* o *Frankenstein*? ¿Qué los caracteriza para querer ser representadas? Una de las primeras fuentes de inspiración eran el teatro y la novela, en donde se encontraba detallado todo suceso para poder esbozar un buen guion cinematográfico. Esto generaba la posibilidad de construir una imagen de monstruo que causaría un efecto sorpresivo, porque era la primera vez que estaría personificado.

¿SOBRE QUÉ FUNCIONA EL CINE DE HORROR?

La función del cine, también considerado como arte, es transmitir. En todas las vertientes/géneros de las cuales se ha incursionado, el espectador, ha sido transportado a los diferentes mundos que los directores, dueños de sus filmes, crean, para que se pueda vivificar la escena. El cine podría ser tratado como el espejo en el cual se reflejan las realidades sociales; es la sublimación del malestar en la cultura, la queja colectiva, lo que se quiere gritar a los cuatro vientos como: “¡esto es lo que está sucediendo!”.

El 28 de diciembre de 1895, los hermanos Lumiere mostraron las primeras escenas cinematográficas, donde se encontraba la titulada “La llegada del tren” que permite observar cómo un tren realiza un recorrido de llegada a una estación. Esta escena, que pareciera (in)significante para la

época, causó un pavor de tal magnitud que los espectadores salieron precipitadamente de la sala, atemorizados pensando que el tren, iba a atravesar las paredes. ¿Un tren saliendo de la pantalla? Es precisamente esta sensación de horror, lo que Cansino (2002) propone como génesis del cine y dirá que “desde su origen el cine está ligado al terror” (p. 2). Terror entendido como lo nuevo, lo nunca visto, haciendo aparición en la cultura y vida de las personas. Al ser paulatinamente aceptado, el terror a la pantalla pasó a ser el terror de lo proyectado o, mejor dicho: lo representado. Es así como nacerá el género del horror. ¿Por qué personificar seres o vivencias terroríficas? ¿Será que el espectador logrará identificarse, o incluso, demostrar interés? El cine como representación de lo desastroso de lo social, como arte, tiene el objetivo de generar controversia. por tanto, en respuesta a las preguntas planteadas, Cansino (2002) dirá lo siguiente:

“Nuestros monstruos inconscientes se materializan en la pantalla en los momentos más oscuros de nuestra vida; quizás nos sirven de aliciente y de mecanismo de defensa contra la dura realidad difícil de cambiar. Asustarnos por cosas irreales puede ayudarnos a liberar tensiones presas en la vida cotidiana y hacernos olvidar por algunos momentos de las crisis, de las guerras... en fin, de monstruos más reales y más crueles”. (p. 3)

El cine de horror como evasión del malestar en la cultura, y como personificación de los monstruos sociales. Es entonces, darle cabida en este trabajo de investigación al ente: al monstruo.

LAS MASCARADAS DEL MONSTRUO

Hablar del horror es aludir a lo monstruoso que habita en él: ¿qué hay debajo de mi cama?, ¿qué hay detrás de la puerta? ¿qué veré detrás de un espejo? ¿qué hay dentro del armario?, ¿qué hay en la oscuridad a la espera de acecharme? Elaborar y vivir en cierta certidumbre de que hay algo, aunque no se sepa qué, es propio de la estructura, de la metaforización. ¿Y si realmente no hay nada? ¿Es acaso más insoportable?

Tantas son las máscaras que cobra el “algo” que está ahí que provoca miedo, que se dirá que el rostro del monstruo dependerá de lo que se quiera representar; es líquido. Esto, el cine lo conoce muy bien, ya que a través de su trayectoria ha personificado e historizado varios de los personajes a los que se les debe la categoría. Desde seres humano/animal, humano/monstruos, rasgos psicópatas, entidades paranormales, objetos/muñecos diabólicos, etc.

Desde la teoría, el monstruo se percibe como un ente detestable, repulsivo, algo de lo cual nadie quisiera parecer-ser, por tanto ¿esto no resuena a la definición de un mecanismo de defensa? ¿Es acaso la definición de una proyección? Por definición el mecanismo de defensa de la proyección consiste en catectizar un objeto con los afectos desechados del yo, que no le pertenecen y no son introyectados. ¿La cara del monstruo es todo aquello que el yo no desea hacer partícipe en su lógica de imagen? Se piensa a partir de lo que plantea Cuellar Barona (2008) que el monstruo es simplemente la “otredad” desechada. Desechar lo que causa angustia, porque el encuentro con lo desagradable nunca va a vivirse como amigable (p. 228). Lo explica de manera detallada en relación al tema cuando argumenta que “el cine de horror ha sido testigo de esta confrontación a través de la figura del monstruo: ese otro que se entiende como una amenaza y el cual estamos condicionados a repudiar, confrontar, subyugar, y en el mejor de los casos aniquilar” (Cuellar Barona, 2008, p. 230). La invasión, la sorpresa, el ataque, la vivencia de la escena terrorífica siempre va a tener cara, pero una cara monstruosa.

Las ansiedades que nos suscitan las figuras monstruosas serán entonces las que evoquen algo de lo personal, ya que, al fin y al cabo, el rechazo resulta ser sobre lo desconocido, a lo que anteriormente fue reprimido. Sí de personal hablásemos, ¿por qué existen entonces miedos comunes? ¿el miedo es acaso definido por la cultura? Pensar que lo mismo

que le parece horroroso a una cultura, le parecerá absolutamente inofensivo a otra. Lo que sí se puede plantear es que para que exista un miedo común, algo debe ser caracterizado como horroroso, debe ser intrusivo; debe amenazar a la integridad cultural, y si de lo cultural se habla, también debemos referirnos a lo persona. El monstruo también es transitorio: es donde se proyectan todos los malestares/ miedos de la época (Wood, citado por Barona, p. 233). En relación al tema de la presente investigación, el monstruo es esa cara que nos viene a desprender de lo propio: que nos castra. El monstruo encarnaría el objeto que nos haría confrontar con el vacío de significativo, que nos haría perder ese brillo fálico; el que nos aparte de lo estructural, que nos desvanece como seres, el que con su mirada nos vuelve extraños: nos desentraña.

LA MARCA QUE DEJA LA ESCENA TERRORÍFICA

En el clímax de la película de horror, una escena terrorífica, ¿cómo debe presentar la escena terrorífica? ¿debe acaso ser explícita o jugar con el suspense? Es característico en la época hipermoderna en la que nos encontramos, que el cine siempre intente dar su máximo rendimiento en la producción de filmes de horror. La propuesta de Suaste Molina permite pensar que dentro del género, ya se ha visto todo. ¿Qué es lo que queda por ver? En la trayectoria del cine, varios factores han influido en las tramas, pero nos centraremos en una: la censura. Por la censura es que se hacía tanto recorte de lo explícito y de ciertos temas que para la época no podrían haber sido considerados como aptos para ser llevados a la gran pantalla. La censura funcionaba muy bien como mecanismo represivo, lo cual hacía que algunas cosas fueran tabúes, o lo que es lo mismo, que no se pueden hablar bajo ningún concepto. Lo paranormal o lo sexual, se podían considerar como temas tabúes. A día de hoy, todo es válido y está permitido; estamos en la época en la que la censura ya no funciona como regulador sino más bien se le da paso a las libertades, por eso es que Suaste Molina (2017) dirá sobre el

cine actual que “lo nuevo es añadir imágenes excesivas, más sangre, sexo, violencia” (p. 155). La brutalidad del contenido genera impacto y remueve sensibilidades. ¿Será ese el objetivo de las escenas explícitas? Usualmente cuando un espectador se enfrenta al momento del susto, se espanta: ¿es lo que se busca?

Lo horroroso resulta imposible de mirarse directamente. Lo traumático, *lo ominoso*, es tramitado a través de algo, o, mejor dicho, vehiculizado por medio de un objeto que sirva de soporte. La historia de Perseo y de su hazaña permitirá ejemplificar lo explicado. La misión que se le encomienda es que debe exterminar a Medusa, monstruo que convertía en piedra a todo el que la mirase directamente, para entregarle la cabeza degollada a Polidectes. Para realizar esto, poseía una hoz y un escudo en forma de espejo, para que fuese más fácil poder observar a Medusa sin quedar petrificado y convertido en piedra, porque no debía ser mirada directamente.

¿Un escudo como método de reflejo? La defensa de Perseo era mirar a través de algo y no directamente, la hoz no era su arma más poderosa; poder evitar el contacto con la mirada de Medusa era su herramienta más útil. Sirve utilizar esta historia para teorizar acerca del cine y de lo horroroso. Se planteaba que lo horroroso no se puede mirar; a Medusa no se la puede mirar porque petrifica, por tanto, ¿acaso Medusa representaría el contacto directo con la castración? Enfrentarse al momento traumático es ver a lo ojos de Medusa, es encontrarse con lo Real de lo que no puede ser habitado en la estructura, y su efecto petrificante es la salida de la cadena significativa por incapacidad de poder tramitar la falta. El contacto con la cosa freudiana, la develación del objeto que no existe es lo que petrifica. Entonces ¿qué pasa con el cine? ¿es acaso el que hace de función de espejo? Schwarzböck (2017) plantea la siguiente idea: “sólo frente a una pantalla serán capaces de mirar, aún aterrorizados, los horrores que los petrificarían, como enseña la historia de la Medusa, si estuvieran frente a ellos.” (p. 49). El cine sirve de escudo

espejo, es el que no nos deja enfrentarnos con la cosa, con lo insoportable, mediante la vehiculización de todos los monstruos o representaciones que en ella se pueden observar. , seguirá diciendo: “la Medusa no es mirada por el que desea mirarla (...), sino por la cámara, que no tiene mirada y que convierte, no obstante, a lo no mirado (al registro) en algo mirable a oscuras, a posteriori, y en una pantalla. Si lo que aterra a los hombres (...), fuera mirado por ellos directamente a la cara (...), los petrificaría” (p. 49). No se puede mirar al vacío directamente por estructura, por eso el vacío se personifica, para que sea menos insoportable. Aterroriza verlo en una pantalla, pero al menos, el encuentro, es mucho menos traumático.

Es a partir de esto, que la marca que deja la escena terrorífica es vivenciar la experiencia desgarradora. Aquello que impacta. Aquello que a pesar de no querer observar, incita a ser observado, el morbo. Existe un paralelismo entre el cine y el sueño como lo plantea Cansino, ya que en el sueño y en el cine, todo límite puede ser superado; todo es posible. Durante la elaboración onírica, se está fuera del control de la barrera de la represión y es por eso que se puede superar lo tolerable, lo excesivo del deseo, y es entonces en donde ese sueño recibirá el nombre de pesadilla. Ahí en ese punto es cuando el sujeto comienza a sentirse angustiado por ese sueño y se despierta de manera sobresaltada; sobresalto que libera lo insoportable. En el cine sucede una cosa similar. Cuando la escena perturba, cuando remueve la sensibilidad del espectador, el gesto más común es taparse los ojos para no confrontar lo excesivo.

El sujeto siempre que se confronta con lo insoportable, escapa, evade. Entonces la pregunta debería replantearse de la siguiente manera: ¿la escena terrorífica deja una marca psíquica o revive una experiencia terrorífica? Definitivamente, esa escena, revive la escena traumática primordial; la escena de la castración.

¿La cosa freudiana es invisible? ¿o solo está a la espera del encuentro con su recorte de objeto a? En el cine se lo plantea de la siguiente manera: aquello que se personifica, es una invención, pero, no es algo que pueda estar fuera de nuestro entendimiento, por tanto, siempre estuvo ahí: solo se evitaba mirar. Continuando la línea teórica de Schwarzböck aporta una idea brillante sobre lo planteado del recorte del objeto a. Dirá “el cine rescata el horror de su invisibilidad, el horror no es, entonces algo invisible (...), sino algo que está esperando, como naturaleza-sujeto, que alguien lo mire” (p. 49). El encuentro será algo posible siempre, solo la ilusión fantasmática es la que nos permite evadirlo. Entonces ¿porque gusta tanto el cine de horror? Para responder a esta cuestión, es necesario teorizar lo que menciona Lacan acerca de lo escópico, de la mirada.

Un precepto de lo que Lacan (1962) trabajará, es que la mirada castra, y por ende la mirada permite un borde, “el deseo vinculado a la imagen es función de cierto corte sobrevenido en el campo del ojo” (p. 249). La mirada funciona como espejo en el estadio, lo que viene a darnos cuerpo y forma; desde la mirada se nos dice “este eres tú”.

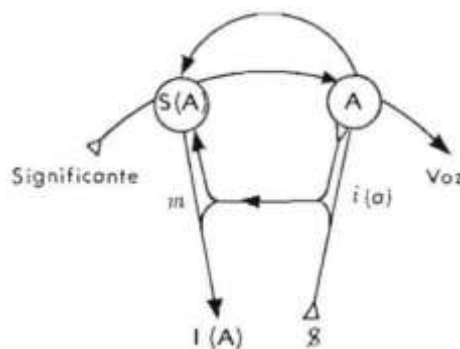


Figura 2: Grafo del deseo

Acerca de lo escópico por el lado del horror se consideraría que es a través de la mirada, que se tramita la angustia. ¿La mirada alivia angustia? La mirada le da forma a la incertidumbre, desde lo significativo, bordea. Desde la propuesta de Lacan acerca del grafo del deseo (grafo 2), la mirada haría un

efecto retroactivo: allí donde miro, soy devuelto por la mirada, me ubico. Se propone en este grafo el concepto de retroacción, pero para efectos de la explicación, se lo leerá desde lo que la mirada implica.

La pantalla de cine es donde se (re)presenta la humanidad. Hacer pasar este concepto a través del grafo del deseo, es introducir que así como la pantalla del cine es un representante, esa mirada se devuelve: la del espectador. El espectador atraviesa y se deja capturar por la pantalla porque es desde ahí que se muestran las realidades humanas. En esta retroacción, el espectador, queda atrapado de la mirada de un Otro; una mirada que permite representarse. La pantalla hace de función de espejo, ahí donde nos miramos, donde la realidad que se muestra es una identificación y permite hacer un recorte, un objeto. Precisamente la historia que se muestra en la pantalla, hace de función recorte de objeto a, pero, ¿qué pasaría si nos quedáramos atrapados por esa mirada? Si existiese una fijación en lo escópico, en la mirada o el gusto por ver, más allá de lo neurótico de un fantasma, estaría surgiendo el gusto voyeur. El cine es voyeur, propone que se venga a mirar una realidad que a su antojo se posibilita en la trama que se escenifica, entonces, quedas atrapado en eso. ¿Qué permite que el goce desde la mirada no se quede fijado en el espectador? Que la película tiene un fin; la película se acaba y el sujeto puede retornar a su fantasía diaria. Es por eso que el cine juega con la remembranza de la escena traumática; el final de la película marca que el espectador no se quede entrampado en la fijación.

El cine y su función, en donde si algo posibilita es que a la par que despierta en nosotros la angustia de la escena terrorífica de la castración, nos permite regresar aliviados; el espectador por salir del imaginario de la película y al director por vivificar los monstruos internos, que no son solamente los suyos.

METODOLOGÍA

En este trabajo de titulación, el método de investigación que se va a realizar es el método cualitativo. El objetivo de una investigación cualitativa es la de “proporcionar profundidad a los datos, dispersión, riqueza interpretativa, contextualización del ambiente o entorno, detalles y experiencias únicas. (...)” (Hernández Sampieri, Fernández Collado, y Baptista Lucio, 2010, p. 16). Mediante el análisis de películas relacionadas al género, que se permitirán extraer conclusiones apropiadas para la investigación. Para justificar la elección de este método, se hace énfasis en la siguiente cita:

“Es así como, a través de la investigación cualitativa, los fenómenos de carácter social son estudiados desde dentro, desde la propia realidad de los sujetos que lo viven. Del mismo modo la intersubjetividad del investigador, (...) permite reconstruir la realidad estudiada.”

La mirada del observador en este tipo de investigación es crucial, ya que representará una interpretación de la realidad. Es desde un método de análisis de contenido que permitirá “verificar la presencia de temas, palabras o de conceptos en un contenido” (Rodríguez, 2011,). Este método también permitirá introducir variables pertinentes para el análisis de las películas, ya que las variables permiten destacar y describir mejor las particularidades de cada una de las películas seleccionadas.

Las variables que se van a considerar en el análisis son las siguientes:

Variables	Relevancia
1. Monstruo	A partir de la definición se entiende que el monstruo en el cine de horror es el eje central donde convergen todas las ansiedades del espectador. (Cuellar Barona, 2008, p.228). Por tanto, mostrar sus diferentes presentaciones, permitirá teorizar sobre los miedos generacionales.

<p>2. Manifestación del horror</p>	<p>Las condiciones en las cuales se desarrolla la escena o película de horror ya que esto resulta fundamental para crear la sugestión apropiada. Permitirá identificar cuáles son los preámbulos de la escena terrorífica.</p>
<p>3. Reacción frente al horror</p>	<p>Existen diferentes maneras de reaccionar ante una escena terrorífica, pero será de gran importancia como en cada película, se llega a recrear las reacciones de los diferentes personajes que en ella aparecen.</p>

A continuación, se mostrará el listado de los filmes de horror que se han escogido. Existe un representante de la época, desde el año 1930 hasta el año actual, para poder explicitar cómo se ha podido observar el cambio generacional de las presentaciones de las diferentes películas y a su vez, cómo el horror adopta diferentes mascaradas. Clasificada por años, se presentan:

1. 1930: Frankenstein
2. 1940: El profanador de tumbas
3. 1950: La casa de la colina embrujada
4. 1960: Los ojos sin rostro
5. 1970: La profecía
6. 1980: Pesadilla en Elm Street
7. 1990: El pueblo de los malditos
8. 2000-actualidad: El conjuro

ANÁLISIS DE CONTENIDO

Se describirá conforme al orden de las variables indicadas en la tabla por número correspondiente. Por tanto, cada párrafo será indicador de una variable.

FRANKENSTEIN

1. Se representa a un *ser/hombre* que está conformado por las partes del cuerpo de varias personas. Lo horroroso del monstruo resulta ser su anormalidad, o al menos se lo considera de este modo, ya que, a pesar de tener personificación humana, resulta descabellado crear un sujeto, a partir de “*piezas*” de otros cuerpos
2. En un contexto donde la ciencia, en concreto la genética, tomaba auge e importancia por sus alcances, la trama trata un tema escabroso: el dominio de la ciencia frente al religioso. El temor porque la ciencia jugara a ser Dios, es lo que se manifiesta en esta película, donde se pone en juego un anhelo humano: crear vida.
3. Todos los personajes, que son adultos medios y se le da relevancia a la presencia masculina, destacan la perplejidad ante la *locura* de un científico que intentó crear vida. Las reacciones ante Frankenstein son de pavor por contemplar un ser anormal. Es decir: Un hombre dando vida.

EL PROFANADOR DE TUMBAS

1. El monstruo resulta ser un ayudante de medicina que proporciona cuerpos para su experimentación, pero lo hace a partir de la profanación de tumbas. Se lo considera monstruoso por lo intocable que resulta en lo religioso el tema de la muerte. Al muerto, no se lo toca, quien lo toca, resulta ser algo que debe ser apartado. No existe monstruo, si no el rasgo monstruoso de lo humano.
2. El contexto religioso tiene su presencia en el cine y por eso se lo representa como un acto inhumano.

3. El espanto ante tal acto macabro es lo que los personajes representan. La incredulidad ante un acto tan inhumano como este.

LA CASA DE LA COLINA EMBRUJADA

1. No existe una personificación como tal del monstruo, pero el cine en estos años comienza a personificar entidades no humanas. El ente presente en esta trama es el espíritu errante. Espíritus que habitan un lugar y lo hacen maldito.
2. Desde los años 50 se comienza a desprender la imagen de horror de una figura humana y se la traslada al monstruo. Un ser que no posee atributos de persona, por lo que es preciso ubicar que ahora se le otorgará la figura de miedo al Otro, lo extraño.
3. Los personajes en toda la trama se presentaron altivos, incrédulos. Se trata de transmitir la poca credibilidad acerca de la existencia de algo de lo cual no se tienen pruebas evidentes. Lo espíritus son algo que cuesta de insertarse en el imaginario social.

LOS OJOS SIN ROSTRO

1. No existe un monstruo, ya que no se lo presenta como tal. Se muestra un médico, ansioso por reconstruir el rostro de su hija, cometiendo asesinatos de jóvenes que se parezcan a ella. ¿Es acaso el médico lo representante del horror? ¿O es la hija con su rostro deforme quien definiría la entidad horrorífica? Más bien debería leérselo como una idea macabra.
2. Se repite la idea sobre el intento de la ciencia por querer dominar la escena social. Un intento de reconstrucción fácil no sería una idea tan descabellada, si la censura no hiciera de las suyas. Se puede percibir cómo no se hace de la película, algo tan explícito, sino que el hecho se maneja de manera sutil.

3. En cuanto a los personajes, se ven tanto cómplices como opositores. Muestran empatía y a la vez desconcierto, ya que una figura como médico, no debía “ser capaz” de cometer dichos actos.

LA PROFECÍA

1. El monstruo es el anticristo. Un ser representante del mal, encarnado en el cuerpo de un niño. Se contextualiza al anticristo como ese ser que viene desde el mal para destruir todo lo conocido por el ser humano. La figura del anticristo es antirreligiosa sea la relaciona con el mal extremo; lo más temido.
2. Se ubica en los 70, por lo que implica remarcar la importancia que comienza a tener lo religioso y lo maligno de la misma, en la sociedad. Dicotomías como el bien y el mal, dios y satanás, son tópicos que se tratan en el cine de horror de la época. Se le teme a todo ente maligno que venga a tratar de alterar la paz del mundo, que se encuentra bajo el yugo católico. El niño es una figura retórica, donde el mal se apodera y, cuesta creer, incluso, pensar que es el último lugar depositante donde la maldad residiría.
3. En torno al misterio de si verdaderamente un niño podría ser la reencarnación del anticristo, los personajes se muestran desconcertados, por cómo los hechos paranormales, confirman este hecho. Se sigue mostrando cómo la sociedad teje un misterio sobre la religión, permitiendo así, inferir que algo se oculta en lo religioso

PESADILLA EN ELM STREET

1. Se sabe que Freddy Krueger es un antiguo asesino en serie de niños, y que resultó quemado vivo con gasolina por los habitantes del pueblo. El monstruo, resulta ser presentado en los sueños de los jóvenes del poblado. Se muestra la imagen de un ser de cara deforme, y con garras, que solamente tiene efecto en los sueños, ya que no puede personificarse fuera de lo onírico. Por no tener cuerpo, se fortalece y existe por el miedo que se le llega a tener.

2. El contexto social liberal, el resquebrajamiento de la censura, hace que se muestren todos los intereses sexuales típicos de los jóvenes. Entran en la escena del cine de horror la presencia de adolescentes, donde ahora son ellos los vulnerables, los que pueden estar sujetos a que el mal se apodere de ellos. Jóvenes que sufren de sus sueños y temores y a los cuales los adultos no comprenden por creer que son cosas insignificantes.
3. Jóvenes atemorizados por sus horrores oníricos donde no pueden dominar, sino que son dominados por ellos. Se presentan polos opuestos: están los jóvenes que se espantan y los que se muestran incrédulos. Curioso señalar que la preocupación está del lado de los personajes femeninos; se muestran como las más vulnerables, las que más sufren los ataques.

EL PUEBLO DE LOS MALDITOS

1. Niños que nacen después de un desmayo colectivo, donde las madres quedan embarazadas sin ninguna explicación aparente. Niños que se presentan como extraños y con poderes telequinéticos, son niños *raros* y *malignos* según la trama y que, entre líneas se los considera como hijos del mal.
2. En relación al contexto, se vuelve a hacer énfasis en lo tenebroso de lo paranormal: los entes malignos son niños, pero ¿fruto de quién? Se deja en la incógnita su procedencia. Lo que sí, las cuestiones sobre lo proveniente de otros lugares fuera de la tierra empiezan a hacer énfasis, los temas extra-terrestres empiezan a tener su énfasis en el género
3. Personajes adultos que vuelven a mostrar su incredulidad en temas que escapan al entendimiento humano. Se sabe que es algo maligno, pero esta vez son completos protagonistas de los actos del mal; ya no tienen intermediario, son capaces de verlo, aunque aún se sigue pensando que no está permitido que un adulto pueda sentir miedo.

EL CONJURO

1. Temática centrada en lo paranormal, donde el monstruo resultan ser lo demoníaco. En la película se habla de que lo demoníaco no tiene cara,

muta. Se lo representa como una muñeca y casa poseída. El horror de lo maldito es algo que se trabaja desde el suspenso y lo explícito, ya que se muestran las posesiones y espíritus, pero se juega con el ¿dónde aparecerá ahora?

2. En una época hipermoderna como en la que nos encontramos, queda definido ahora, qué es lo que realmente causa horror: lo que no podemos controlar. Se hace énfasis en los espíritus, posesiones y demonios, porque es algo que escapa a las explicaciones de la ciencia y la sociedad, por tanto, ese es el éxito y énfasis que se le hace a estos temas en la actualidad: aquello inexplicable en su máximo exponente, el mal.
3. Los personajes están divididos. Por un lado, se muestra que existen personas expertas y profesionales, incluso, con poca sugestión, sobre el conocimiento de lo demoníaco (demonólogos) y por otro, personas totalmente sensibles y atemorizadas por estos sucesos. Se muestra nuevamente que las personas más vulnerables en ser “poseídas” por el mal, suelen ser mujeres y niños.

INTERPRETACIÓN DE CONTENIDO

El análisis generacional del cine de horror que se ha mostrado anteriormente, permite corroborar que el cine, no es más que la reproducción o sublimación de lo que sucede en el contexto social. Los conflictos son intermediados por las tramas que se presentan en la pantalla, permitiendo así que exista una identificación con la masa.

Es así como se puede interpretar que el monstruo es contemporáneo; es líquido, por tanto, adopta la forma que en su contexto determinado, representa el horror social.

Además, la censura o los descubrimientos importantes de la época, son factores que permiten que el cine de horror muestre su peor cara: la cara de lo desechado.

Las diferentes caras del monstruo tienen un recorrido curioso, pasando desde la personificación o atribución al hombre de sus deseos más macabros, hasta las entidades que escapan del entendimiento y control de la mano del sujeto. El monstruo es el otro, y la evolución de las películas permite entender cómo este otro ha ido perdiendo fuerza; ya no es una cara, ahora es un vacío, lo que ronda entre todos, pero nadie ve ni vive: ¿no es acaso esa la característica principal de la hipermodernidad?

Siempre se va a más en la imagen ya que el género produce tantas películas que al final acaba preguntándose: ¿ya está todo visto? Es por eso que se pasa de suscitar misterio e intriga, a mostrar una imagen grotesca y sangrienta para causar el horror. Poco a poco se ha perdido la sutileza y cada vez la imagen se torna un grado más insoportable.

Es remarcable el hecho que, en todas las tramas, siempre se presentan como las figuras a las que el mal acecha o ataca, suelen ser mujeres y niños/jóvenes. Haciendo alusión a una línea del guion de la película *El conjuro*, indicará que ellos suelen ser los más vulnerables psicológicamente para ser atacados o poseídos. ¿Son acaso las mujeres y los niños los más débiles? Es lo que proponen; y es que quizás, leyendo entre líneas, son a los que se está permitido tener miedo.

¿Es que acaso el sujeto se ha armado de más significantes, que es más complicado intentar forzar el encuentro con el vacío? Tal vez sea esa la razón de las imágenes grotescas y sangrientas; ¿Existen velos o defensas más firmes? ¿O simplemente nos hemos acostumbrado a lidiar con el horror? De todas maneras, el horror sigue existiendo y lo hará, porque genera identificaciones. Por la época se pensaría cual es el siguiente paso para el horror; estando en una sociedad del todo, lo que más horror podría suscitar hoy en día, podría ser perfectamente la nada

CONCLUSIONES

Durante el recorrido del trabajo de investigación se han obtenido hipótesis muy enriquecedoras para entender el género del cine de horror como una función social necesaria y una función reveladora de lo más (in)humano de la cultura. Empezando desde el planteamiento de la figura del ente o monstruo, que es el eje central de toda película de horror, resultará la creación de la otredad desechada del yo; se la vivencia con tanto desagrado porque la identificación resultaría imposible. Dependerá de la época y del propósito a transmitir, que dicho monstruo tenga un nombre y una cara. La función del monstruo en una película, en cierta manera, será bordear lo innombrable; entre el horror y lo femenino existe una dupla cercana: el vacío significativo. Se intenta circundar lo femenino desde el recorte del objeto, para poder hacerlo existir.

Se sitúa la función de una película de horror a partir del encuentro con el momento desgarrador, con la muerte, lo que evoca a la primera escena traumática infantil, que es la castración. El vacío significativo, la caída del sentido, la angustia de la castración es lo que se experimenta con la escena terrorífica.

Al respecto de los dos puntos anteriores hay que reconocer la doble cara de la película/monstruo: confronta con la escena traumática, por tanto, genera horror, y además permite darle sentido a la angustia del vacío; se prefiere dar un rostro a lo que en el vacío habita, que sentir el vacío como tal.

La pantalla y el género nos servirán de vía, de espejo para intentar confrontar lo insostenible; será nuestro escudo de Perseo, aquello que nos permitirá ver el vacío sin quedarnos congelados, petrificados. Por esa razón, es que causa más sugestión cuando se dice que la historia contada es “basada en hechos reales”, porque se cuestiona la veracidad: ¿esto tan horroroso sucede en nuestro día a día?

No cabe duda que lo más importante es comprender que el cine es un arte; y como arte, se comprenderá como la capacidad de sublimar. Es más factible que el ser humano represente el horror en imágenes y lo viva como algo lejano, a que lo llegue a vivenciar en acto y cercanía. Por eso, larga vida al cine de horror.

REFERENCIAS

- Arroyo-Almaraz, I. (1999). Cine, TV y videojuegos en la mente del niño. *Revista Cuadernos de Pedagogía*, nº 278, 80-85
- Bradley, E. H., Curry, L. A., Ramanadhan, S., Rowe, L., Nembhard, I. M., & Krumholz, H. M. (2009). Research in action: using positive deviance to improve quality of health care. *Implementation science*, 4(1), 25.
- Bude, H. (2017). *La sociedad del miedo*. Herder Editorial.
- Cansino, C. (2005). Cine de Terror. "Un poco de Miedo, de Historia y de Sueños". *La Trama de la Comunicación*, 10 , 1-9.
- Carli, S. (1999). La infancia como construcción social. S. Carli (comp.) *De la familia a la escuela. Infancia, socialización y subjetividad*. Buenos Aires. Santillana.
- Castillo, F. (2010). El horror. Una lectura mito-poética. *Bordes. Revista de Estudios Culturales*, (1), 26-44.
- Chemama, R. (1996). *Diccionario de Psicoanálisis*. Amorrortu Ediciones. Buenos Aires.
- Cuéllar Barona, M. (2008). La figura del monstruo en el cine de horror. *CS*, (2), 227-246.
- Delumeau, J. (2012). *El miedo en Occidente:(Siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*. Taurus.
- Descartes, R. (1989). *Tratado de las pasiones del alma*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Evans, D. (2007). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*.
- Flores, J. R. G. (2018). Configuración semiótica del cuerpo terrorífico en el cine de horror. *Sincronía*, (74), 484-519.
- Freud, S. (1910). Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre. *Obras completas*, 11, 155-168.

- Freud, S. (1920). Más allá del principio de placer (tomo XVIII). *Buenos Aires: Amorrortu*. (definición importante sobre el terror, tomar en cuenta)
- Gómez-Mendoza, M. Á., & Alzate-Piedrahíta, M. V. (2014). La infancia contemporánea. *RLCSNJ*, 12(1).
- González Salvador, A. (1984). De lo fantástico y de la literatura fantástica.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2010). Metodología de la investigación.
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI.
- Lacan, J. (1949). El estadio del espejo. *Escritos I*, 11-17.
- Lacan, J. (1953). Escritos 1. Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis
- Lacan, J. (1962). El seminario. Libro 10: "La angustia", Bs. As.
- Lacan, J. (1964). El seminario. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. *Paidós*.
- Lacan, J. (1958). De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis. *escritos II*, 2.
- Lacan, J. (1971). El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia analítica. *Escritos 1* (pp. 86-93). Siglo XXI editores. Buenos Aires.
- Lacan, J. (2008). La ética del psicoanálisis. Seminario 7.
- Lechner, N. (1998). Nuestros miedos. *Revista Perfiles Latinoamericanos*, 7(13), 179-198.
- Lovecraft, H. P. (2010). Notas sobre el arte de escribir cuentos fantásticos. *Récupéré* *le*, 15.
- Moscone, R. O. (2012). El miedo y su metamorfosis. *Psicoanálisis: Revista de la Asociación Psicoanalítica Colombiana*, 24(1), 53-80.

- Nasio, J. D. (2008). *Mi cuerpo y sus imágenes* (Vol. 263). Grupo Planeta (GBS).
- Otaolaurruchi, L. A. F. (2005). Análisis estructural comparativo de las películas *Down with love* y *Ladies# Night*
psicoanálisis
- Pereda, R. M. (5 de noviembre de 1977). Julio Cortázar: "Si pudiera explicar lo fantástico, nunca hubiera escrito cuentos". *El País*.
- Reguillo, R. (2000). Los laberintos del miedo. Un recorrido para fin de siglo. *Revista de estudios sociales*, (05), 63-72.
- Reguillo, R. (2006). Los miedos: sus laberintos, sus monstruos, sus conjuros. Una lectura socioantropológica. *Etnografías contemporáneas*, 2(2), 45-72.
- Rodríguez, J. M. (2011). métodos de investigación cualitativa qualitative research methods. *Revista de la Corporación Internacional para el Desarrollo Educativo Bogotá–Colombia. SILOGISMO*, 8.
- Roland, C. (1996). Diccionario del psicoanálisis. *Amorrortu editores, Buenos Aires*.
- Roy, D. (2017). Un niño dice: "Tengo miedo". En J. A. otros, *Los miedos de los niños* (págs. 13-14). Buenos Aires: Paidós
- Rozitchner, L. (2007). Las máscaras del terror. *Ponencia de la Universidad de Madre de Plaza de Mayo s*. Obtenido de <https://www.topia.com.ar/articulos/las-m%C3%A1scaras-del-terror>
- Schwarzböck, S. (2017). LAS MEDUSAS. ESTÉTICA Y TERROR. *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, 17.
- Suaste Molina, E. B. El cine de terror en la era de la hipermodernidad cinematográfica.
- Vega, V (2015). El complejo de Edipo en Freud y Lacan Buenos Aires: Argentina
- Viñar, M. N. (2008). Derechos humanos y psicoanálisis. *Revista Latinoamericana de Psicoanálisis*, 8, 51-67.
- Zizek, S, (2005). El títere y el enano. Buenos Aires. Paidós.

Filmografía

Bernhard, H. (productor) y Donner, R. (director). (1976). *The Omen* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

Castle, W. (productor) y Castle, W. (director). (1959). *House of Haunted hill* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Monogram Pictures.

DeRosa-Grund, T., Safran, P., Cowan, R. (productores) y Wan, J. (director). (2013). *The conjuring* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros.

Franco, L., Gordon, S., Wyndham, J. (productores) y Carpenter, J. (director). (1995). *John Carpenter's Village of the Damned* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Estudios.

Franju, G., Sautet, C., (directores). (1960). *Les yeux sans visage* [cinta cinematográfica]. Francia: Lux Film.

Gross, J., Lewton V., (productores) y Wise, R. (director). (1945). *The Body Snatcher* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: RKO Radio Pictures.

Laemmle C., (productor), Whale J., (director), (1930). *Frankenstein* [cinta cinematográfica]. Estado Unidos: Universal Pictures

Shaye, R. (productor) y Craven, W. (director). (1984). *A Nightmare on Elm Street* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: New Line Cinema.



DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Alvarado Cañar Gustavo Josué**, con C.C: # **0924175607** autor/a del trabajo de titulación: **El cine de horror: construcciones subjetivas en torno a la angustia de castración**, previo a la obtención del título de **Licenciado en Psicología Clínica** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, **9 de septiembre de 2019**

f. _____

Nombre: **Alvarado Cañar Gustavo Josué**

C.C: **0924175607**



REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA			
FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN			
TEMA Y SUBTEMA:	El cine de horror: construcciones subjetivas en torno a la angustia de castración.		
AUTOR(ES)	Gustavo Josué, Alvarado Cañar		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	David Jonatan, Aguirre Panta		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación		
CARRERA:	Psicología Clínica		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciado en Psicología Clínica		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	9 de septiembre de 2019	No. DE PÁGINAS:	69
ÁREAS TEMÁTICAS:	Psicoanálisis, Cine, Horror		
PALABRAS CLAVES/KEYWORDS:	Cine, Horror, Miedo, Monstruo, Angustia, Castración, Subjetividad		
RESUMEN/ABSTRACT: Este trabajo de investigación tiene como objetivo teorizar al cine de horror considerándolo como una elaboración subjetiva en relación a la angustia de castración. Se realizó un recorrido teórico, desde una lectura psicoanalítica, para entender cómo se da la constitución subjetiva, y cuál es el impacto o huella mnémica que deja la primera escena traumática: la castración. Se hace un recorrido sobre la formación de los miedos, respondiendo cuestiones sobre si los miedos son o no generacionales o si realmente la escena terrorífica deja marca o funciona como efecto de retroacción del trauma. Entender cómo el cine de horror y sus varias modalidades de presentación harían revivir esa sensación angustiada por la cual el sujeto, por estructura neurótica, debe atravesar. La relevancia de este trabajo es poder identificar cual es la función del cine de horror y qué es lo que le atribuye este nombre. Conceptualizar la época y las diferentes caras del monstruo, el cual se muestra como el eje de la trama, permitirán extraer la esencia del cine y su relación con el horror. El enfoque metodológico cualitativo permitió elaborar un análisis generacional de varias películas seleccionadas, para observar que el cine de horror sirve como espejo social y también para sostener lo insostenible del vacío significativo.			
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593-9-78914257	E-mail: gustavo.alvarado32@gmail.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::	Nombre: Martínez Zea Francisco Xavier, Mgs.		
	Teléfono: +593-4-2209210 ext. 1413 - 1419		
	E-mail: francisco.martinez@cu.ucsg.edu.ec		
SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA			
Nº. DE REGISTRO (en base a datos):			
Nº. DE CLASIFICACIÓN:			
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):			